

ГОРОДЕЦЬКА О. В.

Городецька Оксана Валентинівна, кандидатка мистецтвознавства, викладачка-методистка, викладачка вищої категорії ДМШ № 27, доцентка факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5941-1281>

**«ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ» КИРИЛА СТЕЦЕНКА: МУЗИЧНА
ДРАМАТУРГІЯ У ТЕНЕТАХ МНЕМОЗИНИ**

Розглянуто особливості музичної драматургії моноопери К. Г. Стеценка «Іфігенія в Тавриді». З'ясовано залежність музично-тематичного розгортання від авторського задуму, суть якого полягає у тонкому психологічному нюансуванні рефлексивної свідомості головної героїні. Спогади і пам'ять – це єдина реальність, у якій існують вітальні прояви Іфігенії. Основною рушійною силою концепції стає внутрішній конфлікт між невмолимою долею – життям у забутті і служінням Богині заради порятунку Вітчизни – і світлими спогадами про минуле, переживання яких складає розраду нещасної бранки. Принцип ретроспекції, реалізований композитором на різних рівнях формотворення задля посилення психологічної достовірності музичних образів, а також модерністичні риси музичної драматургії ставлять цей твір у ряд виняткових досягнень української опери першої третини ХХ століття.

Ключові слова: моноопера, музична драматургія, принцип ретроспекції, ідейна концепція опери, неокласицизм, модернізм, декаданс.

Постановка проблеми: Оперна сцена «Іфігенія в Тавриді» (1921), написана Кирилом Стеценком на слова однойменної драми Лесі Українки, займає особливе місце у становленні оперного жанру в Україні у першій третині ХХ століття. Композитор продовжує неокласичну традицію, започатковану на межі століть М. Лисенком (опера «Сапфо»), і на її основі створює оригінальну концепцію моноопери. Втілення багатопланового поетичного тексту геніальної української поетеси обумовило озвучення актуальних для того часу ідей декадансу, поглиблене дослідження психологічної сутності стражденної жіночої долі, яка опиняється на межі жорстокої, спричиненої неблаганними об'єктивними чинниками реальності і світом спогадів, у якому зосереджене справжнє емоційне існування невільної бранки богині Артеміди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Однією з найгрунтовніших залишається розвідка Л. О. Пархоменко – авторки монографії про К. Г. Стеценка¹. У ній розкрито основні музично-стилістичні особливості твору, розглянуто елементи драматургії. У статті Н. А. Толошняк ця композиція представлена як вершинне досягнення пошуків Майстра в оперному жанрі². У дослідженні І. В. Ушаньової-Рудько відзначено унікальність творчого експерименту

© Городецька О.В., 2025.

DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359064

¹ Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво.

² Толошняк, Н. А., 2022. Кирило Стеценко: жанрово-драматургічні пошуки в оперному жанрі. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.

українського композитора в жанрі моноопери на тлі розмаїтого становлення оперного мистецтва 1920-х років. Композиція К. Стеценка розгортається у руслі провідних ідей європейського мистецтва того часу (декаданс і неокласичні інтенції, посилена увага до психологічного аналізу внутрішнього світу особистості, дух прометеїзму як символ супротиву непереборним обставинам долі)¹.

Попри постійну увагу до цього твору науковців, бракує детального аналізу музичної драматургії опери. Для розуміння авторського задуму і його вдалої сценічної інтерпретації слід виявити щільний зв'язок між образним становленням і розгортанням музичної форми, у якому і втілено основний музично-психологічний аспект концепції.

Тому **метою статті** є розгляд музичної драматургії моноопери «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка: її тематичний розвиток і виявлення провідних формотворчих чинників.

Виклад основного матеріалу. Драматична сцена Лесі Українки, заснована на давньогрецькій трагедії Евріпіда, позбавлена основних сюжетних перипетій міфу, пов'язаних із ритуальними вбивствами з волі богів, морськими пригодами та емоційним возз'єднанням брата й сестри². У центрі поезії – особистість дівчини, яка волею богів опинилася у чужому краї без рідних, близьких, коханого та будь-якого права самостійно будувати власне життя. Безіменна й знедолена, вона щодня виконує рутинні обов'язки головної жриці. Але душа її живе спогадами. Про що ж згадує Іфігенія? «А в серці тільки ти, // Єдиний мій коханий рідний краю!» – у розпачі промовляє вона³. Усе, що пов'язане з Елладою, знову й знову викликає емоційний відгук у душі бранки Артеміді. Це також образи батька, матері, сестри Електри. Золотокудрий братик Орест, який перемагав на Олімпійських змаганнях. Біллю розлуки та муками ревнощів відбивається спогад про коханого Ахіллеса, з яким доля розлучила нещасну навіки.

Пам'ять пробуджує прометеївський вогонь непокори («Хто дав нам душу і святий вогонь? Ти, Прометею...»), сумніви щодо доцільності боротьби з неминучим («Чи можем ми змагатись проти сили // землерушителей і громовладців? Ми, з глини створені...») та розуміння своєї місії – жертвовного служіння Артеміді «для слави рідної країни». Пал прометеївської іскри дає Іфігенії сили прийняти власну долю, чинити супротив самогубству. Хоча таке життя для героїні гірше за спокійне, позбавлене пам'яті й душевних мук небуття смерті.

Створений геніальною поетесою образ відважної дівчини, яка по-українськи гаряче та емоційно переживає події минулого, збережені у пам'яті, привернув композитора-священника К. Стеценка чистотою і силою почуттів до життя, родини, Батьківщини. Крізь високу патріотичну ідею усвідомлення обов'язку перед країною давньогрецької Іфігенії проглядає щемливий сміливий відчай тендітної хворої юнки, позбавленої спілкування з рідними й близькими Лариси Косач,

¹ Ушаньова-Рудько, І. В., 2024. *Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років ХХ століття*. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

² Події міфу відбуваються напередодні Троянської війни. Іфігенія – дочка царя Мікен Агамемнона була в останню мить врятована Артемідією від ритуального вбивства і перенесена до храму в Тавриду. Дівчина, ім'я і походження якої приховувалося від служниць культу, стала головною жрицею богині до кінця життя. Згідно з міфом, брат Орест і Паладій – чоловік сестри Іфігенії Електри – припливли до Тавриди за статуєю богині. Їх схопили й вони повинні були загинути на олтарі храму. Але Іфігенія врятувала рідних греків і відпливла з ними й статуєю на Батьківщину – до Еллади.

³ Тут і далі цитовано за текстом драматичної сцени «Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки (див.: Українка, Л., 1898. *Іфігенія в Тавриді* (драматична сцена), [online]. Режим доступу: <[https://poems.net.ua/...](https://poems.net.ua/)> [дата звернення: 01.09.2025]).

змушеної боротися за життя і здоров'я далеко від рідної домівки – у Криму, на віллі «Іфігенія»¹.

Драма між реальною буденністю з рутинними щоденними обов'язками і світом пам'яті, для якого немає меж в уяві та відтворенні через звуки відтінків психологічних почуттів, лягла в основу музичної концепції опери К. Стеценка. Покора й щоденне придушення вітальних бажань, якого вимагає Артеміда, перебуває у постійному внутрішньому протистоянні з емоційними спогадами про повноцінне життя, запаленими Прометеївською іскрою непокори, свободолюбства, спрагою великого діяння.

Психологічний стан героїні обумовлює напружене музичне становлення композиції опери. Ключ до концепції «Іфігенії...» прихований в останній багатозначній фразі: «Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!»². Не тільки вогонь життєлюбства, спраги до звільнення від пут, боротьби за свободу приніс у світ людей бог Вогню. Прометей дав людям Пам'ять – засадничу особливість розумної культурної істоти, яка дозволяє зберігати, заново переживати, відтворювати й інтерпретувати в уяві попередній досвід³.

Основу становлення сюжету складає рефлексія Іфігенії на події, що відбулися в її попередньому житті в Елладі. Це – своєрідна постлюдія, емоційний спогад, потік свідомості, який знову ятрить і бентежить душу дівчини, приневолює до служіння богині у далекій від батьківщини Тавриді.

Тому в опері виокремлюються три основні драматургічні складові. Перша – образ теперішнього перебування героїні – головної жриці без імені, роду і племені в храмі Артеміди у Таврії. На неї вказала сама богиня під час одного з обрядів. («З краю далекого, з краю незнаного нам Артеміда її привела»). Сучасності для Іфігенії не існує: вона не може розкрити ні імені, ні свого минулого, ні походження.

Друга складова пов'язана з емоційно-психологічним світом Іфігенії. Вона отримує найбільшого розвитку в опері. Бранка долі знов і знов переживає минуле, намагається знайти у спогадах, пам'яті стимули для виживання в умовах, коли усвідомлене і чуттєве існування для неї скінчилося («О, Аргосе, рідний мій! Воліла б я сто раз в тобі умерти, ніж тут жити!»⁴).

Третя драматургічна лінія – ідеалізований образ рідної Еллади, де пройшли найкращі роки життя Іфігенії.

В оркестровій інтродукції представлено тематичні елементи першої і другої драматургічних складових, передрікається їхня щільна взаємодія. Теперішнє зовні спокійне життя у Тавриді наповнюється драматизмом індивідуалізованих інтонацій – переживань Іфігенією споминів з минулого.

¹ «Іфігенія в Тавриді» була створена на початку 1898 року на віллі «Іфігенія» у Ялті, куди Леся Українка приїхала в пансіон лікаря М. Деріжанова на лікування: «Іфігенія Лесі Українки – це великою мірою вона сама, молода дівчина, що лишилася наодинці зі своєю недугою і всім світом, яка змушена жити і виживати на чужині, не коритися долі і не падати у відчай, а також символ ностальгії, туги за батьківщиною, відірваності від рідної землі, сім'ї та близьких» (див. Веселовська, Г., 2009. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 6, с. 201).

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 152.

³ Прометей розповідає про свої благодіяння для людей у трагедії «Прометей закутий» Есхіла: «З усіх наук найвидатнішу винайшов / Науку чисел, ще й письмен сполучення / І творчу дав їм пам'ять – цю праматір муз!» (див. Есхіл. Прометей закутий: епісодій 2, вірші 436–525, [online]. Режим доступу: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometej-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [дата звернення: 01.09.2025]).

⁴ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 151.

Відкривається опера першим драматургічним компонентом: рутинна буденність жриць храму, які проводять молитви й обряди на честь богині під проводом головної жриці (Іфігенії). Початок твору з лейтмотиву Артеміді (приклад 1) вводить у спокійну, врівноважену і відсторонену атмосферу служниць культу, позбавлених особистісних емоцій і почуттів. Викладена одногосно тема¹, що починається із закличної чистої кварта, оздоблена звуконаслідувальними форшлагами в мелодії у пасторальній тональності фа іонійському, нагадує про звуки лісу (форшлагги – як щебетання пташок), призовний сигнал мисливця (квартова інтонація в англійського ріжка), що створює образ богині полювання. Спокійне розгортання мелодії з ладовою змінністю опор (фа – ре), гомофонний виклад після широко розгорнутого фа-мажорного тризвука надають темі ознак епічної розповідності у супроводі старовинного інструмента (імітація струнних арпеджіо в партії оркестру).

Уже тут закладено ряд особливостей, які характеризують стиль опери. Серед них:

- опора на мелодію і мелодизм як основу розвитку;
- введення у мелодіку орнаментальності;
- розвиток звукозображальних і звуконаслідувальних елементів;
- ладова «примхливість», вишуканість, варіантність (відхід від жорсткої централізації мажоро-мінорної системи у бік динамічної змінності ладових опор).

Поступовий поліфонічний розвиток теми в оркестровому вступі приводить до появи на кульмінації нового елемента – знаку другої драматургічної складової. Низхідні хроматизовані мотиви у високому регістрі в гострому декламаційному ритмі вигуку, крику в супроводі насиченого контрапункту середніх і низьких голосів² нагадують про вирішальний момент жертвовного прийняття Іфігенією своєї долі³. Вже наприкінці оркестрового вступу відбувається перше перетворення теми Артеміді та насичення її індивідуалізованим хроматичним началом, пов'язаним з образом безіменної бранки долі⁴.

Після оркестрового вступу починається експозиційний етап становлення композиції. Тут показано два основних драматургічних начала, їхню взаємодію та перші результати якісного перетворення тематизму – розвитку внутрішніх психологічних процесів основних образів. Темі двох хорів жриць храму, які «виростають» із початкового лейтмотиву Артеміді, відзначаються стабільністю, врівноваженістю настрою. Враження свободи від чуттєвості створюється завдяки застосуванню у поліфонічно-імітаційному викладенні вільного мелодичного розгортання, старовинних ладів (ре дорійський у темі другого хору), спіранню на діатоніку, двозначну плагальність на різних рівнях ладової організації⁵, переважанню чистих інтервалів в акордах і підкресленню кварто-квінтових звучань у мелодичному та гармонічному варіантах.

Поява лейтмотиву Іфігенії (приклад 2) вносить різкий контраст у розмірений плин хору жриць. Висхідна політна інтонація, яка є основою чітко оформленого та секвентно проведеного мотиву, яскрава домінантність розширеної мажоро-

¹ Там само. Сс. 95–152, 97, тт. 1-4.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, с. 98, тт. 1-3.

³ Обернені аналогічні мотиви звучать на словах «Хай буде так!» (Там само. С. 149).

⁴ Там само. С. 98, тт. 6-9.

⁵ М'яка плагальність у співвідношенні тональностей першого і другого хору (*F іонійський – d еолійський*), більш насичена у гармонічних зворотах (початок другого хору – $d5/3 - G5/3$, див. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 100, т. 12.).

мінорної системи¹, солюючі струнні інструменти, запитальність і неврівноваженість чуттєвого стану (еліптичні гармонічні звороти з униканням тоніки) надають образу трепетного, піднесено-просвітленого, але разом із тим – і сильного – характеру.

Із третього проведення партій обох хорів починається активна взаємодія теми Іфігенії та невмолимої бездушності культової музики (контрапункт лейтмотивів Артеміді у партії хору та Іфігенії у партії оркестру²). Ще більшої напруги розвиток набуває у наступних двох монологів Іфігенії. Початок з інтонації хроматичного оспівування звука ля (майбутньої тональності бранки) у супроводі тремоло оркестру в момент принесення жертви, початок вокальної партії з низхідного тритону³, нестійкі гармонії в еліптичних послідовностях, низхідні пасажі з хроматизмами у партії оркестру, змінність ля мажору – ля мінору пов'язані з душевними стражданнями героїні. Вони тим більше виділяються на тлі прославних одноманітних хорових побудов, з чітким до автоматизму ритмом, бездушною ясністю чистих інтервалів у гармоніях, діатонічними злетами у партії оркестру по звукоряду мі фригійського. Хор щоразу завершує монолог дівчини, перериває потік її музичної свідомості. Доля невмолима до Іфігенії: вона приречена провести життя верховною жрицею Артеміді.

У наступному проведенні лейтмотиву героїні до натхненної, піднесеної секвенції додається нав'язливий і безликий тріольний мотив долі⁴, який далі супроводжуватиме бранку в миті відчаю та безнадії (приклад 3)⁵. Намагання Іфігенії прийняти призначене відчутне у прагненні пристосувати до себе⁶ тему богині, насичити її особистісним началом (подовження та хроматизація мелодії). Але вона не може змиритися («Устами я слова сі промовляю, а в серці їх нема»⁷). Тема Артеміді заперечується і відкидається ладово загостреним мотивом (неаполітанський секстакорд низького 2-го щабля з підкресленим ввідним тоном гармонічного ля мінору під час фрази «а в серці їх нема»).

Емоційний зрив-плач (низхідний рух хроматичною гамою), який починається з мотиву «долі», приводить до кульмінації експозиції образу Іфігенії. Розгорнута по всьому звуковому діапазону, широка і трепетна (тремоло в оркестрі), з душевним піднесенням звучить тема Іфігенії, яка прагне на батьківщину. Вона із захопленням згадує минуле життя і зізнається у любові до Еллади («А в серці тільки ти – єдиний, коханий рідний краю!»⁸). Злет закінчується примарно-фантастичною атональною темою, побудованою на основі хроматично сповзаючих тріолей та аналогічних мелодичних побудов у партіях інструментів. Примарність спогаду про вітчизну підтверджується мотивом «долі», котрий проводиться в оркестрі та вокальній партії («я сама на сій чужій чужині») і свідчить про трагічні емоції безвиході та приреченості, які відчуває Іфігенія.

¹ Лейтгармонія Іфігенії – домінантовий септакорд із секстою.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 104, тт. 1-4.

³ Там само. Сс. 95–152, 108, *Piu mosso misterioso*.

⁴ Мотив долі походить із короткої інтонації, яка прозвучала у славильній музиці жриць і знаменує перемогу культу над особистісним життям людини (див. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 111, т. 3 від кінця).

⁵ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 115.

⁶ Тема Артеміді звучить у тональності Іфігенії – ля мінорі.

⁷ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 116.

⁸ Там само. С. 118.

Тільки пам'ять здатна врятувати життя дівчини і зробити його можливим усупереч неблаганній дійсності. В уяві виникає світлий спогад великої дружної сім'ї у Мікенах. Експозиція ідилічного образу¹ починається з лейттеми родини. Паралельно-змінний лад із м'якими коливаннями мажорного та мінорного нахилів (опори соль – мі), рух по тризвуках і переважання консонантних терцієвих гармоній (тризвуків) у розмірі 6/8, плавний хвилеподібний малюнок мелодії, чіткий розподіл на чотири повторювані фрази по два такти надають темі м'якості, ясності й задушевності. Міксолідійська домінанта до соль (VII низький щабель), із якої починається тема, згладжує напружені ввіднотонові тяжіння і підкреслює перевагу тоніко-домінантових співвідношень, характерних для музичного образу Іфігенії.

При переході до мі мінору в третій фразі композитор уникає другого низького фригійського щабля. Але у четвертій фразі другий та п'ятий низькі щаблі (ознаки зменшеного локрійського ладу) вносять у тему щемливість і елемент нереальності (приклад 4, тема родини). Варіантний розвиток із проведенням основної мелодії у вокальній партії підкреслює важливість і необхідність цього світлого спогаду для бідної дівчини. Ніжні образи матері й батька, братика Ореста, сестри Клітемнестри (перенесення теми у ля мажор на словах «досі одружилась»²) супроводжуються звукообразальними елементами (серцебиття матері на словах «як серце рідне билось»³, фанфарні злети по тонах тризвуку для зображення непосидючого брата⁴). Фантастична хроматична тріольна тема⁵ примхливого образу золотавого волосся братика є складовою характеристики Ореста – переможця Олімпійських змагань (фанфарні інтонації з урочистим багатоголосим проголошенням фа-дієз-мажорного та сі-мажорного звучань, спрямованих у високий регістр).

Кульмінацією ідилічного образу є спогад про коханого – Ахілеса. Секвенція-лейтмотив Іфігенії звучить величним гімном пристрасному коханню, яке живе у душі дівчини. Імітаційне проведення мелодії охоплює високий і низький регістри та супроводжується трепетним тремоло середніх голосів. Мелодія спрямована вгору і зупиняється на непевних запитально-закличних інтонаціях. Короткі фрази створюють ефект затримки дихання від хвилювання. За дівчину «домовляє» оркестр, у партії якого секвенція Іфігенії розгортається⁶. Розвиток раптово закінчується: «тепер уже не мій» – гірко зітхає закохана. Щоби врятуватися від сили почуття, яке є лише спогадом, та обірвати марні сподівання, бранка звертається до Артеміди: «О, Артемідо, рятуй мене!» Темою богині завершується перший експозиційний розділ опери, у якому були представлені основні драматургічні сили і відбулася їхня початкова взаємодія.

У середньому розділі опери⁷ Іфігенія починає осмислювати й аналізувати стан своєї душі, шукає вихід і вирішення внутрішніх протиріч, які гнітять її, порушують спокій. Про значення даного етапу музичної драматургії свідчить значно прискорена зміна подій і психологічних настроїв героїні. Картина осінньо-зимової завірюхи, що змітає все на шляху (стрімкі драматичні фрази вокальної

¹ Там само. С. 95–152, 121, *Un poco più mosso*.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, с. 126.

³ Там само. С. 122, тт. 8-9.

⁴ Там само, С. 123, т. 9.

⁵ Тема химерності спогадів і сподівань, яка з'явилася вперше під час експозиції образу Іфігенії (Там само. С. 119).

⁶ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 128–129.

⁷ Основна тональність – *фа мінор* (Там само. С. 130–144).

партії у супроводі швидко змінюваних активних ритмічних тремоло і пасажів оркестру, мінливої колористики мінору і дорійського ладу), несподівано переривається апатією мотиву «долі», який загальмовує розвиток, надає йому ноток приреченості («і я сидітиму перед скупим багаттям»¹).

Наступний спогад про рідну Арголіду знову «розквітає» широкою піднесеною виразною мелодією у паралельному ля-бемоль мажорі з політними інтонаціями і вальсовою основою. Опора на діатоніку, розширення діапазону, укрупнення оркестрових партій робить згадку про рідну землю яскравішою і динамічнішою, ніж в експозиційному розділі. Повернення розвитку у фа мінор, до мотиву долі та хроматичних оспівувань у плачових розспівах вокальної партії² нагадують про примарність звернень до минулого. У раптовому драматичному речитативному сплеску («О, Мойро, Мойро»³) зростає небажання миритися з невблаганною реальністю. Посилення напруженого розвитку (хроматизація музичної тканини до втрати тональності, короткі напористі низхідні мотиви у пунктирному ритмі, початок вокальних побудов із високих звуків зі стрімким спадом мелодії) готують кульмінацію середнього розділу й опери загалом.

Нею стала могутня, потужна тема Прометея⁴. Вона звучить маршем перемоги Іфігенії над своєю немічністю і відчаєм самотності у чужій країні. Шлях, обраний героїнею, вказаний великим богом, який не тільки дав людям вогонь, а й став символом боротьби за волю, свободу відчуттів і прагнення до мрії, збереженої у пам'яті. Виразна мелодія в акордовому супроводі спочатку двічі проводиться в оркестрі у контрапункті з піднесеною декламаційністю вокальної партії, у якій озвучується рельєфна тема Прометея у третьому проведенні⁵. Усвідомлений пафос жертвовності, про який говорить бранка⁶, поступово згасає під час щемливої згадки про рідну Елладу (низхідні плачові хроматичні розспіви на тлі мотиву «долі», завдяки якому припиняється активність музичного становлення).

Повернення лейтмотиву-секвенції Іфігенії на домінантовому органному пункті до тональності ля⁷, введення ще одного епізоду-спогаду в сі-бемоль мажорі (другий низький щабель) готують початок репризного розділу.

Смирено відзвучав мотив долі, й у ля мінорі з'являється тема Артеміді – початок заключного етапу становлення опери⁸. На рівні сюжету тут міститься розв'язка дії. Після осяяння іскрою Прометея, у ній якісно змінений психологічний наратив. Дівчина вже не почувається бранкою, полонянкою життєвих обставин або іграшкою фатуму. Вона робить свідомий вибір на користь служіння батьківщині: тільки сильна людина здатна жертвовно віддати життя богині задля слави рідної країни («Коли для слави рідної країни така потрібна жертва Артеміді...»⁹).

¹ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 132.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 135.

³ Там само.

⁴ К. Стеценко узяв її з однойменного героїчного хору, написаного на початку 1900-х років. Тональність епізоду – до-дієз мінор.

⁵ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 138–140.

⁶ Згідно з міфом, Іфігенію повинні були принести в жертву Артеміді для успіху в Троянській війні. Богиня в останню мить урятувала дівчину, підклавши під ніж лань.

⁷ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 142, *Allegro vigoroso*.

⁸ Там само. С. 144.

⁹ Там само. Сс. 95–152, 148.

У тематичному плані відбуваються якісна трансформація і синтезування. Після напруженого розвитку в середньому розділі із кульмінаційним ствердженням теми Прометея, катарсичного значення набуває оновлена тема Артеміді. Розширена виразними задушевними інтонаціями у просвітленому ля мажорі, вона звучить піднесено та ніжно. Наступне переосмислення пов'язане з містично-примарним хроматичним тріольним образом, що символізує химерність, нереальність світу спогадів, у якому живе Іфігенія¹. Драматизована музика цього фрагменту, пов'язана з образом крові й смерті, звучить як трагічний сплеск, відчайдушний вигук знесленої стражданнями душі («Візьми її (кров), вона – твоя...»). Раптова втрата контролю над собою відображена у відсутності ладо-тональної опорності. Вихороподібні тріольні мотиви, що у шаленому темпі й невблаганному ритмі рухаються півтонами вгору й униз, супроводжують напружену хроматичну висхідну вокальну партію, яка несамовито стверджує думку про смерть².

Перемога здорового глузду відзначається поверненням у ладо-тональне становлення, ритмічне заспокоєння речитативно-декламаційної манери викладу. Підсумкове перетворення тріольної хроматичної теми пов'язане з поступовим уповільненням руху, ритмічним збільшенням і мелодизацією голосів фактури («Коли хто вмів одважно йти на страту...»³), виокремленням хроматичних елементів у низхідну трагічну побудову у вокальні партії, до якої приєднуються плачові інтонації і невмолимий мотив долі («...щоб Іфігенія жила в сій стороні без слави...»⁴). І це переживання катарсично оновлюється в останньому перетвореному проведенні хроматичної теми (на ріано) разом із лейтмотивами долі та Артеміді. Навіть образ далекої та незмінно прекрасної Еллади⁵ набуває присмеркового мінорного забарвлення далекого спогаду, поступово застигаючи у заспокійливому тризвуку мі мінору.

Висновки. Таким чином, в опері «Іфігенія в Тавриді» Кирило Стеценко реалізує принцип рестроспективності на різних рівнях організації музичного цілого. Серед них:

- звернення до прадавнього міфологічного сюжету, у якому доля або боги вирішують сенс існування людини на Землі;
- уведення елементів давньогрецької трагедії у драматургію (двохорна експозиція обрядової сцени на початку опери з різними за характером темами у кожного хору)⁶;
- основу подієвого ряду складають образи пам'яті Іфігенії;
- ідея внутрішнього конфлікту між обов'язком і почуттям, яка набуває становлення в опері, походить від давньогрецьких трагедій;
- застосування старовинної музичної стилістики: лади, поліфонічний розвиток, темброве відтворення звучань давніх інструментів.

Водночас твір великого українського композитора є свідченням модерністичних шукань у жанрі опери. Зокрема:

- звернення до моноопери надає можливість заглибитися у процеси людської психіки;

¹ Див. експозицію (Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 119, 126, 127).

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 146-147, *Allegro non troppo*.

³ Там само. С. 147.

⁴ Там само. Сс. 95–152, 148–149.

⁵ Основна тональність, як і в експозиції – мі з мінорним нахилом

⁶ Про це зауважує дослідниця Лю Пархоменко (див. Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво, с. 210).

- побудова твору як драматичної сцени з безперервним потоком свідомості розкриває суперечливі почуття, бурхливі емоції, експресивну чуттєвість героїні, загалом притаманну мистецтву межі XIX–XX століть;

- синтезування принципів розвитку музичної і театральної драматургії в оновленій сонатній композиції.

У двохорній інтродукції представлений образ сучасної долі героїні: теми богині Артеміди та її жриць. У головній партії експозиції тема Іфігенії¹ вже на цьому етапі вступає в активну взаємодію з музичним матеріалом «храму». Побічна партія – ідилічний образ далекої Еллади. У середньому розділі (розробці) відбувається розвиток основних тем експозиції. Героїня напружено шукає виходу з емоційного стресу і знаходить його у подвигу Прометея – захисника і відважного тираноборця. У репризі теми головної партії синтезуються, переосмислюються у бік очищення і стабілізації емоційного стану (рішення прийняте). І тільки мі мінор, який залишився з експозиції для характеристики далекого омріяного образу рідної землі², нагадує про сумніви, які zostалися у душі Іфігенії.

Моноопера «Іфігенія у Тавриді» К. Стеценка увійшла в історію української музики як енциклопедія жіночої чуттєвості, таємниць душевного й духовного саморозвитку. Дівочий образ тут набуває небувалої висоти, сповнений ідейних поривань і глибин емоційного переживання дійсності.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2025

Отримано після доопрацювання 17.09.2025

Прийнято до друку 26.09.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська, Г., 2009. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 6, сс.190–207.

2. Есхіл. Прометей закутий: епісодій 2, вірші 436–525, [online]. Режим доступу: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometey-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [дата звернення: 01.09.2025].

3. Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво.

4. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво.

5. Голошняк, Н. А., 2022. Кирило Стеценко: жанрово-драматургічні пошуки в оперному жанрі. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.

6. Українка, Л., 1898. Іфігенія в Тавриді (драматична сцена), [online]. Режим доступу: <[https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_\(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0\)](https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0))> [дата звернення: 01.09.2025].

¹ Тональна символіка в опері пов'язана з визначальними для Іфігенії географічними назвами та протиставленням їх. Основна тональність головної партії – *ля мінор (a-moll)* – захована у слові Таврида. Основна тональність побічної партії – *мі мінор (e-moll)* – у слові Еллада.

² Тональне й образне узгодження, традиційне для класичної сонатної форми, коли головна і побічна партії у репризі проводяться в одній тональності, відсутнє. *Соль мажор – мі мінор*, які характеризують ідилічний образ в експозиції, змінюються присмерковим *мі мінором*.

7. Ушаньова-Рудько, І. В., 2024. *Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років ХХ століття*. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

REFERENCES

1. Veselovska, H., 2009. Mif pro Ifigeniiu v Tavrydi: semantychni dominanty muzychno-teatralnoho osmyslennia [The myth of Iphigenia in Tauris: semantic dominants of musical and theatrical interpretation]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 6, pp.190–207.
2. Aeschylus. Prometheus Bound: Episode 2, Poems 436–525, [online]. Available at: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometey-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [accessed: 01 September 2025].
3. Parkhomenko, L., 1963. *Kyrylo Hryhorovych Stetsenko* [Kirill Grigorovich Stetsenko]. Kyiv: Mystetstvo.
4. Stetsenko, K., 1965. *Ifigeniia v Tavrydi: klavirne zibrannia tvoriv u 5-ty tomakh* [Iphigenia in Tauris: a piano collection of works in 5 volumes]. Vol. IV: Teatralna muzyka. Kyiv: Mystetstvo.
5. Toloshniak, N. A., 2022. Kyrylo Stetsenko: zhanrovo-dramaturhichni poshuky v opernomu zhanri [Kyrylo Stetsenko: genre and dramaturgical searches in the opera genre]. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.
6. Ukrainka, L., 1898. Iphigenia in Tauris (dramatic scene), [online]. Available at: <[https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_\(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0\)](https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0))> [accessed: 01 September 2025].
7. Ushanova-Rudko, I. V., 2024. *Zhinochi obrazy v ukrainskii operi 1920 – pochatku 1930-kh rokiv XX stolittia*. Ph.D. in Art History. Scientific justification of a creative artistic project. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Приклад 1. Лейтмотив Артеміди



Приклад 2. Поява Іфігенії і її лейтмотив (тт. 4–11)



Приклад 3. Лейтмотив Іфігенії з лейтмотивом долі (тт. 1–12)



Приклад 4. Тема родини Іфігенії (тт. 1–8)



GORODETSKA OKSANA

Gorodetska Oksana, Candidate of Art History, Teacher-Methodologist, Higher Category Teacher of the State Musical School No. 27, Associate Professor of the Faculty of Musical Art and Choreography of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5941-1281>

“IPHIGENIA IN TAURIS” BY KYRYLO STETSENKO: MUSICAL DRAMATURGY IN THE WEB OF MNEMOSYNE

Abstract. The article presents an in-depth interpretation of the musical dramaturgy of the mono-opera *Iphigenia in Tauris* (1921) by Kyrylo Stetsenko, based on the dramatic scene by Lesya Ukrainka. The study focuses on the internal mechanisms of thematic development that embody the heroine’s reflective consciousness, unfolding within the dimension of memory. Memory functions not merely as a narrative element but as a structural principle shaping the opera’s intonational, modal-harmonic, and compositional organization.

The purpose of the article is to interpret the opera’s musical dramaturgy as a unified psychological process in which the conflict between fatal obligation and the vital force of remembrance becomes the main driving force of development. Particular attention is given to the interaction between the planes of present reality and the idealized homeland, to the transformation of the leitmotivic complex, and to the expressive role of modal variability, polyphonic texture, and timbral symbolism.

The research demonstrates that the principle of retrospection operates at multiple structural levels, culminating in the cathartic reinterpretation of thematic material in the reprise. The mono-opera reveals a synthesis of neoclassical orientation and modernist psychological intensity, positioning the work among the most significant achievements of Ukrainian opera in the first third of the twentieth century.

Keywords: monoopera, musical dramaturgy, principle of retrospection, ideological concept of opera, neoclassicism, modernism, decadence.